

IPOSTAZE ALE LIMBAJULUI MUZICAL FOLCLORIC ÎN LUCRAREA SUITA A III-A BIHOREANĂ DE TUDOR JARDA

Drd. ANDRA-DANIELA PĂTRAȘ

Academia Națională de Muzică „Gheorghe Dima” Cluj-Napoca

După ce a studiat vioară și canto la Liceul de Muzică „Sigismund Toduță” din orașul natal, **Andra PĂTRAȘ** a continuat studiile muzicale la Academia de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj absolvind studiile de Licență (2012) și de Masterat (2014) la specializarea Muzicologie. Pe parcursul studiilor a participat la numeroase manifestări științifice¹ și concursuri² la care a avut recunoașteri, majoritatea lucrărilor publicându-le. Începând cu anul 2012 a fost angajată ca secretar muzical³ la Academia clujeană unde a avut oportunitatea să lucreze în echipe de organizare a prestigioase evenimente artistice⁴. În prezent este studentă la studiile de doctorat (a beneficiat de o bursă Erasmus la *Universität für Musik und Darstellende Kunst, Graz, Austria*), din anul 2017 începând să și predea ca și cadru didactic asociat doctorand la Academia de Muzică – Facultatea Teoretică⁵ și la Universitatea „Babeș-Bolyai” – Facultatea de Psihologie și Științe ale Educației⁶. Încă din perioada studenției, Andra Pătraș și-a manifestat curiozitatea și interesul pentru domeniul etnomuzicologiei, iar ca membră a Ansamblului *Icoane* a participat la acțiuni de culegere, competențele dobândite convergând firesc spre cercetarea doctorală din aceeași sferă.



REZUMAT

În lucrarea de față ne propunem să aducem în lumină o partitură corală a compozitorului Tudor Jarda atât prin prisma analizei structurale, cât și reliefând contextul compunerii acesteia. În *Suita a III-a bihoreană* se îngemănează un limbaj muzical neomodul cu maniere de compoziție în stil folcloric.

Cuvinte cheie: lucrare corală, suită, limbaj neomodul, caracter folcloric, Tudor Jarda

¹ Simpozionul *Muzică românească contemporană corală și vocal-simfonică*, 2009; Simpozionul *Music, Management and Media*, 2012; Simpozionul *Muzică și Filosofie*, 2012 și 2014.

² Premiul I la Concursul de Analiză Muzicală Contemporană, 2012; Premiul III la Concursul „Mihail Jora”, secțiunea Critică muzicală, 2013 și 2014, etc.

³ Stagii de formare la Universitățile de Muzică din Viena, Bruxelles și Gothenburg.

⁴ Concursul Internațional de Interpretare „Gheorghe Dima”, Festivalul „Cluj Modern”, Festivalul „Sigismund Toduță”, Proiectul „Academia Sighișoara”, Festivalul Mozart, etc.

⁵ Disciplinele Cânt popular și Secretariat muzical.

⁶ Educație muzicală. Metodica predării muzicii.

Un compozitor poate fi caracterizat prin creația sa, expunerea, atitudine deloc ușoară de a se deschide în fața abisului artei muzicale, poate să fie încărcată de responsabilitate, întrucât simțirea, trecută prin actul creator, ajunge la marele public prin intermediul creației sale. Dacă considerăm simțirea un tezaur personal intim, scos la lumină astfel, poate să devină un tezaur al colectivității.

Prin intermediul creației o să pătrundem în universul marelui compozitor Tudor Jarda¹ (1922-2007), mai precis din perspectiva analitică a lucrării corale *Suita a III-a bihoreană*. Creația sa cuprinde opere, balet, operete, tablouri coregrafice, lucrări simfonice, lucrări camerale, lieduri, piese corale (poeme corale, suite corale, coruri), muzică pentru teatru de păpuși și muzică religioasă. Printre preocupările sale teoretice se regăsesc, cu mare frecvență, scrieri desprinse din sfera folclorică: *Armonia modală cu aplicație la cântecul popular românesc; Relații funcționale în moduri; Doina – gen, formă sau mod de interpretare; Fluierași, trișcași din Leșu; Fluierul cu dop și fluierul semitranscris fără dop* ș.a. Lucrările muzicale abundă de atmosfera modal-folclorică, concretizată în armonii modale², formule ritmice care poartă amprenta folclorului, melos folcloric; le-a transfigurat în tehnicile de compoziție specifice secolului XX. Valorificarea folclorului autentic se înscrie într-o preocupare constantă a compozitorului, regăsindu-se ca un fir roșu care străpunge întreaga sa creație.

O ilustrare cronologică a suitelor corale surprinde preocupări desfășurate pe parcursul a două decenii:

- 1954, *Năsăudeana* (suită corală cu acompaniament);
- 1957, *Suita I bihoreană* pentru cor mixt;
- 1957, *Suita a II-a bihoreană* pentru cor mixt;
- 1958, *Suita a III-a bihoreană* pentru cor mixt;
- 1959, *Suită pentru solo sopran, cu cor mixt și orchestră populară*;
- 1960, *Suita a IV-a bihoreană* pentru cor mixt;
- 1975, *La fântâna dorului* pentru cor mixt (*De strigat, Cântec, De-a lungul, Ceteraș cu strune bune*).

În același an în care a compus *Suita a III-a* s-a preocupat și de conceperea altor lucrări corale precum: *Trei cântece de pe Mureș* pentru cor mixt și *Când vii bade* pentru cor mixt. Lucrările destinate vocilor se regăsesc poate cel mai bine reprezentate în creația sa, ridicându-l la nivelul unui prolific compozitor al creației

¹ A urmat studiile muzicale la Conservatorul Cluj/Timișoara având ca profesori mari personalități din domeniu: Tudor Vulpescu, George Simonis, Augustin Bena ș.a. Formarea sa ca om de cultură a fost îmbogățită și de urmarea cursurilor de Filozofie unde i-a cunoscut pe Lucian Blaga, D. D. Roșca și Liviu Rusu, în calitate de dascăli. Activitatea profesională este definită de multiple ipostaze: trompetist în Orchestra Operei din Cluj, profesor la Conservator, secretar al Filialei Uniunii Compozitorilor, profesor la Institutul Pedagogic din Târgu Mureș, culegător de folclor; a publicat numeroase articole; selecții biografice din *Muzicieni din România – lexicon*, Viorel Cosma.

² Teoretizate în cursul de armonie modală.

corale românești. Câteva considerente de ordin biografic ne ajută să înțelegem apropierea de folclor: deși s-a născut în mediul urban, rădăcinile folclorice răzbat în creația sa, acestea trăgându-și seva din valoarea inestimabilă a folclorului, dragoste ce i-a fost alimentată de părinți și de primul profesor de vioară, Ionel Șerban. A cules folclor¹ în 1952, împreună cu Sigismund Toduță, din Leșu (Bistrița-Năsăud), în 1955, cu un grup de cercetători de la București în zona Năsăudului²: „M-a preocupat în mod deosebit folclorul din Năsăud, Maramureș și Bihor, dar nu am neglijat nici celelalte zone: Banat, Hunedoara, și altele”³. A trăit sau a activat în Cluj, Bistrița, Timișoara, Târgu Mureș (aici și-a adus o contribuție semnificativă colaborând cu Institutul Pedagogic, între 1961-1972, unde a predat armonie și folclor) și Oradea.

Cele 4 suite bihorene⁴ se regăsesc editate într-un volum apărut la Editura Universității din Oradea în 2001, ediție îngrijită de Felicia Man, partitură care, la Biblioteca Academiei de Muzică din Cluj, nu se găsește⁵. În practica repertorială corală, suitele se interpretează independent una de cealaltă, din păcate nu cu mare frecvență. O înregistrare pe CD a *Suitei a III-a bihoreană* se regăsește în interpretarea Corului Filarmonicii de Stat „Transilvania” din Cluj, dirijor Cornel Groza, sub denumirea seriei *Antologia Muzicii Românești*, CD 2⁶ cu subtitlul *Creații corale românești, Coruri de compozitori români contemporani*. La prima audiție a înregistrării asistată de partitură răzbat anumite neconcordanțe între textul scris – atât muzical, cât și literar – și partea sonoră. Având în vedere anul înregistrării, 2003 (compozitorul încă în viață), ne imaginăm faptul că dirijorul și compozitorul au avut o strânsă legătură, dacă au rezultat asemenea diferențe. Concret, s-au schimbat/adaptat versuri întregi, ori s-au înlocuit unele cuvinte, s-au adăugat fraze muzicale, prin repetare, cum este exemplul primelor 4 măsuri care se reiau în întregime pe înregistrare. Prin această incursiune am dorit să subliniem o practică folosită de dirijorii corurilor, de a modifica elemente structurale în tandem și cu acordul compozitorului pentru a potența valențele expresive ale lucrării muzicale.

Pentru a particulariza și preciza ipostazele limbajului popular folosit de compozitor în *Suita a III-a bihoreană*, vom recurge la nivelul intrinsec al analizei. Acesta are ca scop identificarea și numirea corespondentului procedeeului din folclor folosit într-o manieră stilizată în creația cultă.

¹ Nelida Nedelcuț, *Cu Tudor Jarda despre Tudor Jarda*, Editura Tradiții Clujene, Cluj-Napoca, 2012, pp. 19-20.

² Constantin Brăiloiu a cercetat aceeași zonă în anul 1939.

³ Nelida Nedelcuț, *op. cit.*, p. 24.

⁴ Remarcăm denumirea de „bihoreană” a patru dintre suitele sale corale, într-un viitor studiu se justifică a fi urmărit de unde acest interes pentru meleagurile bihorene și cum anume se regăsesc stilemele locale transfigurate în coruri.

⁵ Aici se găsește doar partitura primei suite.

⁶ CD realizat cu sprijinul Ministerului Culturii și Cultelor din Fondul Național Cultural, în anul 2003.

Genul de suită presupune alternanța mai multor părți (dansuri) contrastante prin caracter și mișcare. Prin conținutul expresiv, prin semnificație și dramaturgia structurii, suita a influențat apariția altor genuri și forme muzicale. În perioada școlilor naționale, suita avea originea în dansurile populare, folclorul muzical fiind o sursă inepuizabilă de inspirație pentru creația cultă. În cazul de față, suita reprezintă o înlanțuire de mișcări și este alcătuită din 3 părți, schimbarea caracterului fiind notată în partitură cu număr nou de reper. La nivel macro-structural, fiecare reper aduce o idee muzicală nouă, din acest motiv schimbarea poate fi sesizată cu ușurință. La nivel micro-structural, se prelucrează materiale tematice în dezvoltarea părții a III-a. Întreaga lucrare se bazează pe alternanța repede-lent-repede, acest plan al agogicii coincide cu începutul părților: măsura 1, reper 1 (repede) – măsura 50, reper 3 (lent) – măsura 71, Tempo I, adică revine la tempo-ul reperului 1 (repede). Arhitectonica nu urmează alternanța presupusă de gen.

Prima mișcare începe în *Allegro* și se desfășoară între măsurile 1-49. Materialul muzical al primelor 4 măsuri o să îl numim refren, datorită repetării sale de 5 ori în economia lucrării, sub formă variată și cu rol de liant între schimbările tematice. Refrenul este construit astfel: primele 2 măsuri sunt constituite pe structura unui tetraton lidic (*sol, si, do#, re*) cu intervalul de 4+, sunetul *sol* reprezentând și finala acestuia; acesta se transformă, în măsurile 3 și 4, într-un pentacord lidic prin umplerea scării cu sunetul *la* (*sol, la, si, do#, re*) în care regăsim picnonul (*sol, la, si*). Sunetul *la* primește rol cadențial, cadența mutându-se pe treapta a 2-a a scării, de pe *sol* pe *la*. Mutarea cadenței pe treapta a 2-a este un procedeu care își trage seva din structurile melodice ale pieselor vocale folclorice, întâlnit, cu precădere, în zonele Maramureș și Banat. Remarcăm atribuirea debutului vocilor bărbătești de tenor, după care tema se mută, în măsura 3, la vocile feminine de sopran, celelalte voci acompaniază armonic această temă în caracter modal.

25

Allegro

Sopran

Alto

Tenor

Bas

De - ie - ț i Dum - ne - zeu no - roc

De - ie - ț i Dum - ne - zeu no - roc

Hai mân - dru - ț ă să te joc De - ie - ț i Dum - ne - zeu no - roc

De - ie - ț i Dum - ne - zeu no - roc

Exemplul nr. 1: măsurile 1-4, *Suita a III-a*, Tudor Jarda

Acest dialog al vocilor bărbătești și femeiești se păstrează și în continuare, fiind o caracteristică de construcție a discursului muzical. În următorul segment al primei părți, vocile care acompaniază tema comentează într-o scriitură contrapunctică: vocea de alto pe un mod mixolidic de pe *do* (măsura 8) și vocile de tenor și sopran, pe o structură dorică, (tetratonică sau pentacordică) de pe *sol*. Remarcăm, ca tehnică de compoziție, suprapunerea modurilor de stare majoră cu cele de stare minoră și transpoziția melodiei la cvinta superioară. De asemenea, o caracteristică a cântecelor folclorice este de a muta melodia în altă frază la cvintă superioară sau cvartă inferioară, influență maghiară¹ regăsită în piesele folclorice românești. Începând cu măsura 13, tema refrenului apare în ipostază dezvoltată, fiind înveșmântată de coloritul întregului aparat vocal: tema în sopran, celelalte voci acompaniament armonic. Dezvoltarea folosește elemente ritmico-melodice deja expuse. Mijlocul primei părți (începând cu măsura 21) stă sub semnul unei creșteri determinate de imperativitatea versurilor care însoțesc muzica, „Că noi bine ne vâjim”, conferind valențe estetice diferite aceluiași material muzical.

Reperul 2 (începând cu măsura 29) aduce o schimbare în sfera tono-modală, prin introducerea unei noi melodii în sfera modului doric cromatizat (prin aducerea alterației coborâtoare sunetului *mi*) sau eolic cromatizat, considerând-o a doua idee tematică, tema fiind expusă de sopran, celelalte voci acompaniază armonic. În măsura 45 apare refrenul, ușor de identificat, având aceeași linie melodică cu același text, „Hai mândruță să te joc”, intonat de tenori, însă cu o dezvoltare în sfera modală și anume adăugarea tetracordului lidic în partea inferioară a scării (*do, re, mi, fa#*) cu cadență tot pe treapta a 2-a, *re*. Avem acum desfășurată descendent scara *re2, do#, si, sol, fa#, mi, re, do*, unde *do1* are rol de subfinală, cadența fiind pe *re*; răzbate intervalul de cvartă mărită bihoreană.

Revenirea refrenului sub formă amplificată tono-modal marchează trecerea la cea de a doua mișcare, al cărei contrast este desemnat și prin indicația *Andante rubato*. Aceasta se desfășoară între măsurile 50-70. Partea mediană lentă aduce o a treia idee tematică și anume o melodie desprinsă din cântecele doinite cu următoarele caracteristici: formă *quasi-liberă*; melodie ornamentată cu multiple apogiaturi anterioare și posterioare, melisme; cadențe pe sunete lungi. Tehnicile de acompaniament sunt fie inserții de imitație, fie acompaniament armonic, aceste înveșmântări subliniind caracterul expresiv-diafan al liniei melodice acompaniate. Alternanța metrică 3/4, 2/4, 3/4, 2/4 ș.a.m.d. este determinată de accentele prozodice.

¹ Această formă se regăsește frecvent și în cântecele medievale central-europene.

50 3 Andante rubato 29

S Da sã - li mai - cã și mã de - te pã - nã-i cu grã

A Da sã - - - li mai - cã

Exemplul nr. 2: măsurile 50-54, *Suita a III-a*, Tudor Jarda

Legat de versificație, aici întâlnim o particularitate folclorică prin faptul că se aduce în textul muzical și se tratează o interjecție (sunetul atribuit silabei „da”), versificația neschimbându-se, ea rămânând pe tot parcursul suitei octosilabică, forma acatalectică.

Mișcarea a treia este introdusă fără apariția refrenului, trecerea făcându-se brusc prin schimbarea tempoului și revenirea melodiei de la reperul 2. Se desfășoară pe parcursul a 35 de măsuri (începând cu măsura 71), marcată de indicația *Tempo I*. Structural, această parte este construită din dezvoltarea elementelor motivice, tematice, ritmice, deja expuse. Ceea ce se aduce nou în această parte putem considera alte tehnici de compoziție care prelucrează același material ritmico-melodic. Spre exemplu, desfășurarea discursului muzical prin preluarea ideii textuale, efectul fiind similar desfășurării unui evantai (măsurile 75-80), scriitura canonică riguroasă (măsurile 82-85), introducerea unui element total nou prin inserarea refrenului „Hai, li, lir, li, li”, elementul fiind o amprentă a teritoriului dialectal bihorean. Compozitorul a preluat din folclor atât textul, stilemă a acestei zone, cât și ritmul specific muzicii de joc din Bihor, primind valență de onomatopee, în sens larg.

S Hai li lir li li

A Hai li lir li li

T Hai li lir li Hai mân -

B Hai li lir li li

Exemplul nr. 3: măsurile 93-94, *Suita a III-a*, Tudor Jarda

Finalul este prezentat într-o manieră de unison dublat. Dacă începând cu măsura 96 unisonul se regăsește doar la nivel ritmic, intonațional compozitorul folosește transpoziția la cvintă inferioară (dublare la cvintă, *re-sol*) între perechile extreme de voci, iar vocile interioare aduc inversarea motivului construit pe

tetratonul lidic, având un discurs muzical în oglindă. Următorul fragment aduce o augmentare ritmică (măsurile 99-101), urmând ca finalul să fie la unison ritmico-melodic (dublare la octavă). Această pregnanță a unisonului încheie cu o forță expresivă suita corală, procedeul venind tot din folclor. Interpretarea repetată monodic a aceluiași material muzical se regăsește în folclorul genurilor ocazionale, a cântecelor de grup.

Punctăm câteva observații concluzive. În *Suita a III-a bihoreană*, Tudor Jarda a folosit principii creatoare pe care le-a preluat din folclor, precum și anumite stileme locale bihorene. Acestea se regăsesc la nivel micro- și macrostructural astfel:

- compozitorul nu a folosit citatul folcloric în cele 3 idei tematice principale ale lucrării, ci le-a conceput în stil popular;
- melodică bazată pe structuri modale, extrapolate și la nivel armonic;
- suprapunerea modurilor de stare minoră cu cele de stare majoră;
- elementele cu identitate folclorică sunt tetratonurile lidice ale refrenurilor, picnon în structurile pentacordice, folosirea scării care conțin cvarta mărită a scării bihorene, folosirea cadențelor pe treapta a 2-a;
- folosirea principiului „linie melodică acompaniată” armonic modal sau funcțional prin tehnicile: canon, imitație, contrapunct, unison;
- tehnica sa contrapunctică urmează două direcții: pe de-o parte scopul expresiv al suprapunerilor vocilor, iar pe de altă parte tehnica dezvoltării motivice. Această ultimă tehnică are rădăcina în folclorul muzical, construcția limbajului muzical folcloric urmând adesea dezvoltarea celular-motivică;
- din punct de vedere ritmic, inspirația folclorică reiese din libertatea ritmică a părții mediene (ceea ce reprezintă sistemul *parlando-rubato*), ori din pulsația vie a cântecelor de joc folosită la mișcările rapide;
- în partea lentă a preluat tehnicile de ornamentație și de variație specifice folclorului;
- la nivelul versificației, folosește graiul local, textul având multe regionalisme sau expresii locale bihorene;
- păstrează versificația octosilabică acatalectică din cântecele populare, construind frazele după această organizare.

Prin tezaurul lăsat, Tudor Jarda este considerat un reprezentant de seamă al școlii românești, fiind înscris în istoria muzicii datorită creației sale de o expresivitate autohtonă autentică, multe din lucrările sale aderând la limbajul neomodul.

BIBLIOGRAFIE

- COSMA, Viorel**, *Muzicieni din România – lexicon bio-bibliografic*, Editura Muzicală, București, 1989
- JARDA, Tudor**, *Armonia modală, cu aplicații la cântecul popular românesc*, Editura MediaMusica, Cluj-Napoca, 2007
- NEDELCUȚ, Nelida**, *Cu Tudor Jarđa despre Tudor Jarđa*, Editura Tradiții Clujene, Cluj-Napoca, 2012
- PĂDURE, Ramona**, *Tudor Jarđa – creația sa de operă în lumina contemporaneității*, teză de doctorat, AMGD, Cluj-Napoca
- POPOVICI, Doru**, *Muzica corală românească*, Editura Muzicală, București, 1966